RUBENS



RUBENS, par lui-même (Musée de Vienne)

L'ART SACRE

EVUE MENSUELLE – OCTOBRE 1936 32 PAGES
euxième Année - N° 13 Le N° 2 fr. 50

SOMMAIRE DU 13ème NUMÉRO :-: DEUXIÈME ANNÉE

l'art sacré

revue mensuelle illustrée

Editée par la Société Nationale d'Editions Artistiques

Direction-Rédaction : 11, rue de Cluny, PARIS V^e^

Téléphone : **Danton 83.84** - Chèques postaux : **Paris 1584-40**

R. C. Seine 228.289

Rédacteur en Chef : J. PICHARD. Administrateur : G. MOLLARD.

M. Pichard reçoit le jeudi de 14 h. 30 à 17 h. 30 au bureau de la Revue.

●

Abonnements :

France, Colonies et Belgique : 1 an, **20 fr.**; 6 mois, **12 fr.**; Etranger : 1 an, **30 fr.**; 6 mois **18 fr.**

●



RUBENS. L'Adoration des Mages
(Musée d'Anvers)

HOMMAGE A RUBENS

DEUXIÈME SEIGNEUR. — Votre affaire, Monsieur le Savant, n'est-elle pas plus avec les morts qu'avec ceux qui vivent ?

L'ARCHÉOLOGUE. — Appelez-vous morts ces vivants de marbre et de métal que j'ai fait sortir des caves, plus que vivants, immortels ?

Nos titres à l'image de Dieu confiés depuis des siècles aux archives d'un volcan, ces superbes idées dont nous ne sommes que la spongieuse traduction !

Ah ! ce sont ces morts-là qui m'ont appris à regarder les vivants marcher !

Le VICE-ROI. — Il est vrai. Dans cette éruption humaine de Naples aussi notre ami a su découvrir quelques statues.

L'ARCHÉOLOGUE. — La plus belle, ah ! quel regret pour moi, Monseigneur, que vous n'ayez pas voulu la garder pour vous !

LE CHAPELAIN. — Je me boucherai les oreilles.

LE VICE-ROI. — Une splendide femelle, je ne puis le nier.

L'ARCHÉOLOGUE. — Fille de pêcheur, direz-vous ? Moi, je l'appelle une fille de la mer, digne d'un dieu et d'un roi !

LE VICE-ROI. — C'est pourquoi j'en ai fait cadeau à mon ami Pierre-Paul Rubens.

DEUXIÈME SEIGNEUR. — C'est elle que nous avons vu partir sur ce bateau chargé de statues, de tableaux et de curiosités de toutes sortes que vous envoyiez au Duc d'Albe ?

LE VICE-ROI. — Précisément. Accompagnée de sa mère, comme une plante avec ses racines.

DEUXIÈME SEIGNEUR. — Tant de belles choses pour le Nord ! Autant verser du vin dans de la bière ! Ce que j'aime, moi, je voudrais tout garder.

LE VICE-ROI. — Et qu'aurais-je tiré de cette belle jeune fille ? Un peu de plaisir égoïste, une petite joie d'amateur. La beauté est faite pour autre chose que le plaisir.

DEUXIÈME SEIGNEUR. — Pierre-Paul Rubens n'a d'yeux que pour ses grosses blondes nacrées.

LE VICE-ROI. — Messieurs, me prenez-vous pour un sot ? Notre ami Rubens est trop fier. Ce n'est pas comme un modèle que je lui envoie cette fille du soleil, c'est comme un défi !

Il y a autre chose à faire d'une belle œuvre que de la copier, c'est de rivaliser avec elle. Ce n'est pas ses résultats qu'elle nous enseigne, ce sont ses moyens. Elle nous verse la joie, l'attendrissement et la colère ! Elle met au cœur de l'artiste une fureur sacrée !

Ainsi je ne veux pas laisser ce prince des peintres tranquille au milieu de ses lys et de ses roses. Voici cette Italie vivante entre ses sœurs de marbre que je lui envoie pour le terrasser.

PREMIER SEIGNEUR. — J'aimerais mieux envoyer de la poudre et des canons au Duc d'Albe. Ce n'est pas Rubens qui conservera la Flandre au Roi d'Espagne.

LE VICE-ROI. — C'est Rubens qui conservera la Flandre à la chrétienté contre l'hérésie ! Ce qui est beau réunit, ce qui est beau vient de Dieu, je ne puis l'appeler autrement que catholique.

N'est-ce point là de bonne théologie, Monsieur le Chapelain ?

LE CHAPELAIN. — Monseigneur, vous êtes théologien comme ce gentilhomme à barbe grise, qui nous parlait tout à l'heure,

Est un archéologue parmi les filles de Naples.

LE VICE-ROI. — Qu'ont voulu ces tristes réformateurs sinon faire la part de Dieu, réduisant la chimie du salut entre Dieu et l'homme à ce mouvement de foi...

LE CHAPELAIN. — Dites plutôt conscience ou illusion de la foi.

LE VICE-ROI. — ...à cette transaction personnelle et clandestine dans un étroit cabinet,

Blasphémant que les œuvres ne servent pas, celles de Dieu sans doute pas plus que celles de l'homme,

Séparant le croyant de son corps sécularisé,

Séparant du ciel la terre désormais mercenaire, laïcisée, asservie, limitée à la fabrication de l'utile !

Et l'Eglise ne se défend pas seulement par ses docteurs, par ses saints, par ses martyrs, par le glorieux Ignace, par l'épée de ses enfants fidèles.

Elle en appelle à l'univers ! Attaquée par les brigands dans un coin, l'Eglise catholique se défend avec l'univers !

Ce monde est devenu trop court pour elle. Elle en a fait sortir un autre du sein des Eaux. D'un bout à

l'autre de la création, tout ce qu'il y a d'enfants de Dieu, elle les a cités en témoignage ; toutes les races et tous les temps !

Elle a fait sortir du sol les antiques pierres, et sur les Sept Collines, sur le soubassement des Cinq Empires, voici qu'elle élève pour toujours le dôme de la foi nouvelle.

LE CHAPELAIN. — Je n'aurais jamais cru que Rubens fut un prédicateur de l'Evangile.

LE VICE-ROI. — Et qui donc mieux que Rubens a glorifié la Chair et le Sang, cette chair et ce sang mêmes qu'un Dieu a désiré revêtir et qui sont l'instrument de notre rédemption ?

On dit que les pierres mêmes crieront ! Est-ce au corps humain seulement que vous refuserez son langage?

C'est Rubens qui change l'eau insipide et fuyante en un vin éternel et généreux.

Est-ce que toute cette beauté sera inutile ? Venue de Dieu, est-ce qu'elle n'est pas faite pour y revenir ? Il faut le poète et le peintre pour l'offrir à Dieu, pour réunir un mot à l'autre mot et de tout ensemble faire action de grâces et reconnaissance et prière soustraite au temps.

Comme le sens a besoin de mots, ainsi les mots ont besoin de notre voix.

C'est avec son œuvre tout entière que nous prierons Dieu ! Rien de ce qu'il a fait n'est vain, rien qui soit étranger à notre salut. C'est elle, sans en oublier aucune part, que nous élèverons dans nos mains connaissantes et humbles.

Car le protestant prie seul, mais le catholique prie dans la communion de l'Eglise.

Paul CLAUDEL.

(Extrait du Soulier de satin, 2e journée. Sc. V).

Editions de la Nouvelle Revue Française.



RUBENS. L'Enfant prodigue
(Musée d'Anvers)

RUBENS ET L'ART SACRE

Ce n'est pas seulement l'exposition de l'Orangerie des Tuileries qui nous invite à consacrer à Rubens une suite d'études dans « L'Art Sacré ». Outre qu'au delà de toute discussion Rubens constitue l'un des sommets de la peinture, son œuvre chrétienne permet d'aborder ce problème des frontières de l'art religieux qui n'a point reçu et ne recevra sans doute jamais de solution.

Car parler d'art religieux, c'est parler aussi de la vie religieuse. Et nous savons que jusque dans le christianisme deux grandes tendances ont toujours coexisté, dont l'une oppose vlontiers à Dieu une nature à jamais corrompue, dont l'autre cherche, au contraire, à intégrer dans la vie surnaturelle la vie humaine tout entière.

Développées jusqu'à l'hérésie, ces tendances ont pour terme l'une le manichéisme, plus près de nous le jansénisme, l'autre le naturalisme ; mais contenues dans les limites de l'orthodoxie, elles sont l'expression de deux faits théologiquement vrais, bien que contraires. Car il est enseigné que la nature entière est le champ de la grâce, et nous savons que les saints ont été d'abord des hommes de désir et de passion, mais il n'en demeure pas moins que l'ascèse et le sacrifice sont le fondement même de la vie mystique.

Sans nous référer aux premiers prédicateurs de l'Evangile, à la cathéchèse de Jean et de Paul, non plus qu'aux différentes écoles de mystique, et pour nous limiter au domaine que nous nous sommes assignés, n'est-il pas certain que des Byzantins au Greco toute une tradition ascétique existe, qui a parfaitement droit aux préférences d'un certain nombre d'entre nous ? Mais nierons-nous pour autant le bien fondé de cette tradition humaniste qui, déjà, — et avec une justesse et une simplicité si proches de la vérité — s'affirmait aux murs de nos cathédrales, et à laquelle les écoles de la Renaissance italienne et flamande ont donné un retentissant et durable éclat ?

Plus que tout autre peut-être, ou du moins avec une exubérance qui le situe plus nettement et un métier si consommé, Rubens a exprimé la réaction d'un cœur charnel en face des grands faits chrétiens. Car dans l'œuvre de Rubens le sang circule généreusement, ce sang qui, ne l'oublions pas, est la matière même de l'Incarnation.

Car l'art religieux ne consiste pas à employer certaines formules, à sacrifier à certaines conventions, il n'est obligatoirement ni doux, ni impassible, ni monochrome. Pas plus que la théologie il ne fait sien le mot de Sainte Hildegarde : « Dieu n'habite que les corps malades ». A l'artiste qui aborde les sujets chrétiens, il n'est demandé que de les traiter avec toute la force et la vérité de son art propre.

Dans l'œuvre de Rubens, c'est l'univers entier qui passe. On peut dire de lui qu'il a tout peint, et il n'est pas plus vrai de le considérer uniquement comme le peintre des kermesses et des bacchanales que d'en faire d'abord un artiste chrétien. Il reste qu'il a aimé les grandes compositions religieuses, qu'il les a traitées en grand peintre, — ce qui, ne l'oublions jamais, répond à la première de nos exigences à l'égard de tout artiste — et qu'il a, de plus, exprimé un aspect, partiel, dira-t-on, mais fondamental cependant, de la vie religieuse.

Heureuse époque où, quand on avait un Rubens sous la main et malgré qu'il peignît des « Bacchus » orgiaques, des « Suzanne au bain » et des « Jugement de Pâris », c'était à lui qu'on s'adressait quand on avait besoin de tableaux de piété. La foi avait alors assez de hardiesse et d'autorité pour ne pas s'effaroucher d'un artiste qui n'était pas spécialisé. Et on fournissait ainsi à de grands peintres l'occasion de donner une expression nouvelle et émouvante aux faits chrétiens.

Je n'entends pas dire ici que Rubens s'est avancé plus que tout autre dans la représentation de la vie religieuse, et, pour ne citer que son grand contemporain, il est certain que Rembrandt est pour beaucoup d'entre nous un asile plus sûr de méditation. Il peut arriver même que nous touchent davantage, parce que plus proches de notre vie religieuse d'aujourd'hui, des artistes tels que Fra Angelico, Memling ou Roger Van der Weyden, dont les moyens sont cependant plus limités. Nous sommes enclins à les juger plus purs, plus sincères.

C'est que l'art finit peut-être par se faire tort à lui-même. Tant de science et tant de sûreté nous effraient. Et nous craignons que toute cette liberté d'imagination nuise au respect dû aux choses saintes. Celles-ci, nous aimons que l'artiste les aborde avec tremblement, que sa personnalité s'interpose le moins possible entre nous et une image qui — ne l'oublions pas — devient ici signe de prière. Une certaine pauvreté ne sera pas pour nous déplaire, et nous serons touchés quand l'habileté n'arrivera à dissimuler ni la réalité de l'effort, ni la fraîcheur du sentiment. Les grands faits de l'âme s'expriment bien, croyons-nous, dans une langue très simple. Mais il ne faut pas pour autant suspecter la sincérité de ceux qui s'expriment naturellement avec magnificence, et dont la vie généreuse et bien équilibrée a réalisé heureusement l'accord de la matière avec l'esprit et peut-être celui même de la nature avec la grâce.

Joseph PICHARD.



RUBENS. Hélène Fourment et ses enfants
(Musée du Louvre)

LA LEÇON DE RUBENS

Un des écrivains qui ont le mieux connu Cézanne, M. Joachim Gasquet, nous apprend que le peintre d'Aix, à ceux qui lui demandaient quel peintre il préférait, répondait invariablement : Rubens.

Une pareille réponse, qui prend dans la bouche de Cézanne une éloquence particulière, ne semble vraisemblablement pas celle que ses héritiers feraient aujourd'hui. Si les moyens techniques de celui qui voulut « faire de l'impressionnisme quelque chose de durable comme l'art des musées » semblent fort éloignés de ceux du grand Anversois, on pourrait y lire toutefois, bien que mêlée à des contradictions et des insuffisances, quelque chose de la grande ambition de l'ancêtre. Mais si l'on peut dire que cette conception de la forme entièrement signifiée dans l'espace, que Rubens a si bien possédée, fut la laborieuse recherche du peintre d'Aix, il ne semble guère, par contre, que nos contemporains se soucient beaucoup de ce problème essentiel, ni que leur curiosité se sente autrement attirée par le rayonnement infini d'une technique, dont l'adaptation géniale à sa fin a rempli d'admiration et de digne émulation toute une succession de maîtres depuis sa naissance.

Peut-être, en effet, la gloire la plus évidente de Rubens est-elle d'avoir toujours servi de modèle aux grands créateurs qui l'ont suivi, tout en laissant indifférents les médiocres. Mise à part la belle école flamande qu'il engendre, et, parmi elle, Van Dyck, qui va former l'école anglaise, Watteau, Chardin, Fragonard, Gros, Géricault, Delacroix, cette grande lignée de coloristes, les plus probants depuis la Flandre, révèrent Rubens, lui empruntent le plus qu'ils peuvent, et non seulement de sa technique mais parfois de son style, certains même de sa manière et jusqu'à ses manies. Il a fallu notre époque, trop pleine d'elle-même pour questionner un grand témoin du passé, et aussi, sans doute, redoutant l'effort qu'exigerait d'elle une expression plastique aboutie, pour pouvoir, avec le sérénité de l'ignorance, se détourner de cet enseignement sublime et pour nier le soleil.

Peut-être cependant une exposition Rubens pourra-t-elle faire méditer certains sur la valeur éducative d'un pareil maître, et, puisque celui qu'on a osé appeler « le dieu de la peinture », citait Rubens comme constante référence, leur faire se demander si les plus graves points de leur esthétique ne pourraient être révisés à son contact.

La question qui peut se poser est celle-ci: Y aurait-il une esthétique « moderne » à laquelle nous serions particulièrement sensibles et qui aurait rompu avec le passé les liens que l'analogie du but et la logique du langage devraient maintenir ? Serions-nous à une époque où des « tendances » vers la beauté, des « allusions » à l'expression soient l'ambition dernière ? En un mot, préfèrerions-nous l'inédit au durable ? Un tel aveu serait la condamnation de tout un effort.

Le grand art est, en effet, langage universel et éternel. Son but suprême est la connaissance, ou la « délectation », comme disait Poussin. Il n'a pas à paraître actuel et ne peut se démoder s'il réalise tout son mouvement ; mais c'est à cette nécessaire condition qu'il pourra témoigner et rayonner toujours.

Quel fut, en effet, de tout temps, le véritable problème de la création plastique, en peinture comme en tout art ? La représentation de la forme ; et non pas d'une forme simplement caractérisée ou évoquée, mais d'une forme achevée. On pourrait citer successivement ici, depuis les Egyptiens et les Grecs, ces Pères de l'art, les grands Renaissants, et, depuis eux, les maîtres unanimement révérés. Chez tous ces créateurs, le but poursuivi est le même : réaliser pleinement la sensation de la forme dans l'espace ; matériellement en sculpture, par l'illusion de la saillie en peinture. Puisqu'il s'agit ici de Rubens et de l'étude des moyens qu'il a employés pour ses fins sublimes, disons d'abord qu'il est, pour nous, le cas peut-être le plus probant de la domination, par un cerveau de peintre, des éléments de la matière employée, et l'exemple radieux du mariage complet de ces éléments avec l'idée à exprimer.

Il a été souvent question, depuis l'impressionnisme, des apports nouveaux, et jugés féconds, de la peinture contemporaine. On a même été jusqu'à écrire récemment, au sujet de Cézanne (que l'on peut considérer comme le responsable, quoique involontaire, de la plupart des « recherches » de notre temps), que sa technique « renouvelait, pour des siècles peut-être, l'art de peindre ». Mais il nous faudra, pour la comparer à Rubens, la définir elle aussi, car il semble bien, et de plus en plus, que le souci de ses laudateurs soit plus de la prôner que de la dire.

Essayons d'abord de montrer, selon nous, qu'elles furent pour les anciens, et pour Rubens en particulier, car il reste la grande lumière dans ce débat, les véritables données du problème de la création.

Le dessin, base même de toute création, constitua pour les anciens, et durant des siècles, l'instrument le plus merveilleux de « l'explication » des choses. Comme tous ses contemporains, comme ses devanciers, Rubens, par une éducation bien fixée, avait été formé à ce savant exercice : extraire de la nature des « signes » abstraits et caractérisés, en fixer les proportions, les liens, les fréquences, s'en servir comme des lettres d'un alphabet, avec lequel on pourrait former des mots, puis composer des phrases et des pensées. Tout cet appareil de langage était soumis à une syntaxe précise et sévère. Ses règles fondamentales étaient indiscutables, et, par-

mi elles, deux des plus importantes. D'abord, comprendre l'objet avant de le dessiner, et l'expliquer alors par le dessin ; non pas, comme on le fait couramment aujourd'hui, l'évoquer sommairement, ni non plus en copier l'accident passager, mais essayer toujours d'en donner la traduction la plus durable, donc la plus vraie. Ensuite, user du moyen employé selon sa plénitude de pouvoir et jusqu'à son épuisement, en donnant aux forces leur hiérarchie et en s'interdisant les redites et les impuretés.

Mais cet enseignement du dessin ne s'isola jamais, et ce point est capital, de celui de la lumière et de sa répartition. En effet, qui dit explication dit mise en valeur de certains éléments, et aussi sacrifice d'autres éléments pour le relief de l'idée ; d'où le clair-obscur, la plus grande arme de l'artiste. Si, avant Rubens, non seulement Caravage ou Vinci, mais tous les grands peintres en avaient usé savamment, chez certains il fut borné, dans son point de vue et ses effets, à une mise en vigueur de la vision, à sa lecture franche, organisée, et aux conséquences fortement déduites. Chez Rubens il s'enrichit, sans jamais disparaître, des conséquences que le jeu des reflets fait entrer dans l'économie de la lumière et dans la gamme, amplifiée, des couleurs.

Et c'est bien l'examen de ce problème essentiel qui peut nous faire mesurer toute la différence de conception de son époque et de la nôtre. Chez les modernes, les uns n'ont retenu du clair-obscur des maîtres que la facilité à donner une illusion du relief, quitte, comme ils l'ont fait la plupart, à en détruire toute la discipline et la noblesse par les effets vulgaires que le travail sur nature leur a permis d'y souligner. Quant aux autres,plus intelligents ou plus sensibles, mais aussi incomplets, ils en ont détruit tout le registre, ont abouti à sa contradiction, à sa négation absolue même, par leur amour impénitent de la couleur partout et de la « tache ». L'anarchie du moyen s'est livrée à tous les écarts, et cela, bien entendu, au détriment de la pauvre forme mutilée, étranglée, ou seulement évoquée tout au plus. Ce qui fut le grand problème de la plastique de tous les temps semble s'éloigner de plus en plus des ambitions des contemporains.

En effet, la disposition de la lumière, la détermination de son niveau sont chose savante ; c'est par un pur effort intellectuel qu'on y parvient. Il ne s'agit plus alors, pour vaincre la nature, de se fier uniquement à sa sensibilité ; il s'agit encore moins, comme le firent les impressionnistes, d'essayer de surprendre ses secrets, en la poursuivant, palette en main, à toutes les heures du jour. La démarche des peintres d'autrefois fut fort différente. C'est au lavis, guide sévère et témoin de toute incertitude, que, tous, ils demandèrent la traduction de leur sensation première. C'est lui qui est le premier pont placé entre la nature et l'œuvre. Le lavis pourrait-être appelé l'épure de la lumière ; par la sobriété de la matière employée, par sa gamme de valeurs nombreuses mais sans complaisance, il force l'esprit de l'artiste à l'abstraction, au choix essentiel. C'est dans un travail second, réalisé dans le calme de l'atelier, que le peintre va concevoir la couleur, lui demander alors toute son éloquence. Mais on comprend bien que, si ce premier exercice de l'abstraction lumineuse s'est accompli dans l'aisance, l'apport coloré prendra encore mieux ses assises et tout son langage.

Rubens, plus que tout autre, semble avoir magnifiquement réalisé ces deux mouvements essentiels de



RUBENS. La Grande Kermesse
(Musée du Louvre)

la création. Toujours, quand il dessine, et, soit qu'il procède par un simple croquis taché de bistre, soit qu'il mêle savamment à la craie noire et aux « accents » de la sanguine, les hachures régulières de la plume d'oie, les reprises fortes du pinceau, l'accrochage parfois très étalé de la gouache dans les parties éclairées, toujours, il réserve à la lumière ses entrées nécessaires. Quand il semble le plus près de son instinct, le plus mêlé à la confidence, qu'on observe les mouvements qu'il commande à sa meilleure interprète, pénétrant sans hasard à des endroits bien localisés, s'arrêtant ou glissant près des demi-teintes, mourant dans l'ombre, mais se retrouvant au reflet comme pour retourner vers sa source ; qu'on regarde aussi comme tous les « signes » de son dessin se contrarient ou s'épousent, comme, dans les plus graves violences on en retrouve lisibles la structure et le genre. Un tel maintien dans la démonstration, souvent parmi les plus complexes effets, ne peut être que le résultat d'une sublime discipline.

Si, à vingt ans, Rubens est déjà franc-maître à la gilde de Saint-Luc, ce titre et la conscience entière qu'il eut, dès sa jeunesse, de son génie ne l'empêchent pas de partir pour l'Italie et d'y passer huit années d'études. Il y consulte les grands ancêtres : Michel-Ange, Raphaël, Titien, Tintoret, Véronèse, les contemporains les plus forts. Il remet en chantier en de nombreuses copies, puis dans ses ouvrages personnels, et toujours sous un angle neuf, tous ces ordres de puissance qu'il connaît déjà si bien. Pour tout avouer de lui-même, pour dérouler dans toutes ses courbes la mouvante ligne de son génie, tout en restant clair de langage, c'est son arme la meilleure, la conception abstraite de la lumière, qu'il essaye mille fois ; longuement il la forge, en allège le maniement et en rassure l'emprise. C'est avec elle qu'il pourra tout.

Mais si son talent naissant et l'étude lui ont acquis ce pouvoir, voici qu'il l'enrichit en le multipliant. La lumière, selon le matériau employé, variera ses effets. Il lui arrive souvent de reprendre un même thème personnel, ou la copie d'une œuvre qu'il aime, avec des moyens différents. Et, toujours, le génie propre de la matière employée lui dicte une solution appropriée, la plus vigoureuse ici, sensible là ou délicieusement mobile, précise ailleurs et comme démonstrative. Voici que, quand il peint, tout cet extraordinaire travail d'approche que le dessin, la lumière, conçue abstraitement, et les essais des matériaux divers, ont déjà fait, va se résumer puissamment dans la matière de la peinture, nouvelle traductrice, mais de clavier illimité, du concept primitif. Mais c'est alors qu'au lieu de l'étaler, il la concentre savamment ; il réduit cet organe si riche à un emploi économe qui augmente d'autant son pouvoir et lui permet, quand il atteint la couleur pure, de lui donner son vrai visage et comme de remonter à son origine. Pour celui qui ignore la marche de ce travail l'œuvre réalisée reste une énigme.

La contemplation d'une toile du maître, « l'Adoration des Mages » d'Anvers, par exemple, un de ses chefs-d'œuvre, mené à sa fin en treize jours, nous apprend-on, laisse souvent confus d'étonnement l'artiste qui la questionne. Comment une telle réalisation avec des moyens si sobres ? Comment tant d'intentions réduites à un seul élan ? Là encore, c'est cette méthode suprême qui peut expliquer, avec, bien entendu, le souffle et l'à-propos du génie, la lecture si nette de l'expression, les conséquences infinies des effets, l'unité et le



RUBENS. La Ferme de Laecken
(Coll. de S. M. le Roi d'Angleterre, Buckingham-Palace)



RUBENS. Volet du tryptique de la Cathédrale d'Anvers

poids de l'œuvre ; sa bonne conservation même en résulte.

Rubens n'attaque pas son tableau par tous les côtés à la fois, comme Delacroix par exemple, mais il développe, ce qui est fort différent, dans le champ de sa toile, une fonction préconçue de la lumière, d'un angle et d'un coefficient choisis. Il lui fait remplir tout son pouvoir et ne la lâche qu'épuisée. Chaque apport nouveau est le résultat d'une force d'éléments plastiques organisée et ayant sa vie propre. Il n'amène pas, comme les maîtres des cinquante dernières années, et Courbet lui-même, à chaque fois, une nouvelle charge fragmentaire de couleurs, mais il répand plutôt, pour un nouvel effort de sa volonté créatrice, toute une nappe de « valeurs tactiles » (comme dirait M. B. Berenson), présentant toujours une structure complète. Voilà où réside son extraordinaire souveraineté.

Ses plus belles digressions, ses emphases, ses incroyables tournures de langage n'auraient pu exister, s'il n'avait eu pour guide ce canevas abstrait, ce concept imaginé en lui, mais si formidable d'armature, d'où elles sont sorties. C'est parce qu'il a rompu son cerveau, durant de longues années d'étude et de consultation des grands anciens, à cette discipline de l'abstraction lumineuse (et donc de l'abstraction colorée), c'est parce qu'il l'a accoutumé à trouver son monde poétique dans ces équations des puissances de la lumière, dans ce jeu de chiffres, où les solutions les plus belles sont toujours les plus justes, c'est parce qu'il a plus encore pensé le monde qu'il ne l'a regardé, qu'il a pu, en libérant le dieu de vie et de passion qui était en lui, donner à sa vision tant de réalité éclatante et de résonnance infinie.

Il n'a rien de l'habileté douteuse de beaucoup d'Italiens et de certains Flamands, rien du raffinement précieux des praticiens à genoux devant la matière, mais il y a dans sa touche à la fois un accent et une langueur impalpables. Les rêves les plus confus de sa sensibilité, il les touche avec la délicatesse désirable. S'il nous livre parfois, et dans un plein aveu, les plus troubles poussées de son instinct, c'est toujours dans une secrète armature de construction qu'elles habitent et sur une savante réserve qu'elles se déploient. Chez lui, le mouvement le plus gros, la plus perceptible vigueur est le nœud même de l'abstrait.

Qu'on ne voie pas cependant dans cette méthode si rigoureuse, et qui semble apporter tant de sécurité dans la marche de l'œuvre, l'angoisse de se perdre en cours d'exécution, qu'on ne voie pas non plus, dans ce souci de chercher dans les dessins préliminaires la solution la plus juste et la plus aboutie du tableau, un effet de la prudence et, encore moins, la crainte de manquer de documents au cours du travail (nul mieux que Rubens n'était capable de réaliser une improvisation le pinceau à la main), mais, plutôt, le besoin d'une mise au net absolument certaine de tous les éléments envisagés. C'est grâce à cette épure si précisée déjà dans tous ses axes et dans toutes leurs conséquences, que le grand Flamand pourra se laisser aller à la souplesse étincelante et sobre de son exécution ; c'est elle qui lui permettra ces ellipses de langage, ces forces dont on ne voit jamais l'excès, cette liberté dans l'outrance et ces audaces de raccourcis et de proportions qu'il réalise en se jouant. Jamais, chez lui, d'empâtements balourds, jamais de ces reprises rageuses, si fréquentes chez Delacroix. Nul n'a été plus violent que lui dans certaines torsions du modelé, et nul aussi délicat dans leur traduction. Ses plus grands écarts nous laissent toujours

l'impression que le praticien garde encore de riches réserves. Il n'est pas d'œuvre où l'on puisse lire union plus complète, dans la conception du peintre, de l'abstraction absolue et de son adaptation à la ressemblance des choses. Personne n'a mieux pensé ni mieux peint.

Delacroix, les yeux toujours fixés sur celui qu'il appela «l'Homère de la peinture», tragiquement soucieux de l'unité de sa toile, mais chez qui la couleur chante souvent un chant trop personnel et parfois désaccorde l'ensemble, essaya toujours, héroïquement, de maintenir aux forces lumineuses toute leur importance et leur place, mais le développement de sa gamme colorée (prodrome des « apports » de l'impressionnisme) l'engagea trop souvent à modifier la mesure de ces « entrées » de la lumière, si évidente chez Rubens. Trop souvent aussi, la logique plastique l'oblige, procédé de la dernière heure pour faire « tenir » des valeurs insuffisamment conçues, à un cerne sauveur dans la lumière, ou encore à un reflet trop éloquent dans l'ombre, et, de ce fait, souvent inconsistant. C'est là la conséquence de la multiplication du ton et de l'insuffisance de détermination générale dans le clair-obscur et sa hiérarchie. Toutefois, Delacroix soutint souvent, et dans des points très délicats, le primat lumineux.

Ceci n'existe, pour ainsi dire, plus du tout chez Courbet, qui est, dans la lumière, très formel mais lourd. Dans l'« Atelier », par exemple, tous ses personnages sont « casqués » de cheveux. Courbet est déjà « tachiste », malgré lui. Si son idéal semble souvent, comme lui disait Manet, « la bille de billard », la lumière voltige un peu, et sans continuité, d'une bille à l'autre. Cependant il n'a jamais tourné le dos à la logique, comme put le faire Cézanne, enfant prodigue, quoique un peu déshérité, de ces deux maîtres.

Le peintre d'Aix, dès qu'il se rendit compte, parmi ses compagnons impressionnistes, que le travail sur nature toujours renouvelé, s'il n'engageait que la sensualité de l'œil, ne menait pas au tableau, réagit. Mais son élan s'établit, dès le départ, sur une contradiction. « Faire du Poussin sur nature », écrit-il un jour. Au pied de la lettre, vouloir l'impossible, un nègre blanc ; l'observation de la nature disperse le concept, Poussin est tout dans son concept. D'où le tragique de cette lutte et la non-conclusion de cet énorme effort.

S'il dessine, son ambition tend bien, elle aussi, comme chez Rubens, à lui faire abstraire de la nature des éléments de construction, à réduire sa vision à des « signes » caractérisés et ordonnés, mais, toujours, son œil de coloriste gauchit son effort et lui fait manquer le but. Ces « entrées » lumineuses qu'il a réservées soigneusement au départ, voici qu'au cours du travail les ombres et les demi-teintes insuffisamment localisées, et aussi ce souci de couleur qui agit tyranniquement en lui, le poussent à des accents « savoureux », du côté éclairé, et aboutissent souvent à un cerne grossier, en pleine lumière, qui n'a plus rien du signe abstrait des premières intentions. Souvent il doit contredire le bon sens, en laissant, pour l'économie générale, le côté opposé à la lumière sans son ombre nécessaire. D'autres fois, redoutant ces pièges qu'il connaît, Cézanne s'arrête, forcé, dans son épure, bien avant d'avoir réalisé ses intentions.

Quand il peint, tous ces problèmes formels se posent à nouveau, et il les contourne, ou les violente, sans les résoudre entièrement. La couleur vient développer cette anarchie. La demi-teinte, un bleuté, très visible le plus souvent (héritage de l'impressionnisme), enva-



RUBENS. Volet du tryptique de la Cathédrale d'Anvers

hit la forme, sans trouver toujours sa vraie place. Elle apparaît tantôt dans la lumière, tantôt dans le reflet ou dans l'ombre portée et souvent, trop éloquente, ne disparaît pas quand nous prenons du recul, sans toutefois arriver à donner la sensation de la saillie, rôle qu'elle remplit toujours chez les anciens. Quand le peintre est à bout de ressources, les cernes fréquents, l'empâtement hasardeux essayent de maintenir ce canevas rigide, mais sommaire, qui sauve son œuvre de l'impressionnisme pur.

Quelle leçon pourrait-on tirer de pareils flottements ? Comment envisager, après Cézanne, les problèmes de la délimitation des épaisseurs, de la place des demi-teintes, du contraste des couleurs, dans l'objet lui-même ou à côté de cet objet, du reflet, de sa force et de son genre, des « creux », de ces silences indispensables à toute peinture vivante ?

Puisque nous cherchons vainement ces réponses chez Cézanne, tournons-nous alors vers le grand Flamand, ce maître toujours actuel, ce phare dont nous aurions tant besoin dans notre nuit. Il peut partout nous éclairer.

L'opacité, semble-t-il nous dire, ne la réservez qu'à vos lumières ; la demi-teinte est toujours entre le ton moyen de la lumière et l'ombre, elle disparaît presque dans le reflet ; l'ombre est plus souvent neutre et transparente ; le reflet, sur un objet, a toujours la dominante, chaude ou froide, du ton local de cet objet. Rubens va encore plus loin dans la leçon. Le génie de chaque couleur, il semble se l'être approprié et en avoir expliqué le mode. Le rouge chaud (le vermillon) est sobrement modelé en lui-même, et contraste avec les tons qui l'environnent ; le jaune brillant, au contraire, a en lui au moins quatre éléments de contrastes ; le bleu clair permet un souple modelé beaucoup plus que le bleu-sombre qui, ainsi que le vermillon, mais sans atteindre l'à-plat mortel cher à Gauguin et à certains contemporains, s'étale comme une forte teinture ; le violet clair appelle sa complémentaire pour mieux chanter ; la laque se décolore très vite dans la lumière, mais seule peut-être, permet dans l'ombre d'oser une épaisseur, tant sa matière est transparente. Ainsi, partout, et sur des thèmes infiniment renouvelables, le maître nous guide.

S'il plaît cependant à notre fantaisie de prendre pour gamme d'autres éléments que les siens, si nous voulons, par exemple, composer nos ombres autrement que par une terre ou un ton neutre, il ne nous l'a pas interdit ; mais son exemple est là qui nous rappelle que trop les refléter par la couleur c'est commencer déjà à un peu mentir et forcer notre marche, c'est engager dans notre accord des conséquences redoutables. Si nous cherchons dans les épaisseurs de la pâte une consistance plus grande du volume, il est le premier à nous dire que nous poursuivons un problème de la sorte insoluble, que seules les différences, bien déterminées dans leur frontière, entre les opacités lumineuses, les demi-pâtes dans la demi-teinte et les ombres légères ou transparentes, vont réaliser notre forme et donner l'illusion de l'objet et de son poids. Quand il ne nous guide plus, il peut encore nous avertir.

Certes, il a été consulté par les plus grands, mais n'est-ce pas, peut-être, Delacroix qui a le premier un peu dévoyé sa leçon ? Il disait à Andrieu, son disciple, que les gouttes d'eau des sirènes dans « Le Débarquement de Marie de Médicis » lui avaient appris toute la peinture. Examinons-les un instant. Leur rendu si parfait, comment est-il obtenu ? La demi-teinte locale de chaque goutte est constituée par le ton de chair qui agit par transparence, et qu'un blanc chaud circonscrit ; l'ombre portée, c'est un orangé léger ; le brillant lumineux, un blanc plus ou moins froid, accroché. Voyons maintenant les gouttes d'eau sur les corps des damnés dans le « Dante et Virgile » de Delacroix. La demi-teinte locale, c'est un vert très net ; le reflet de la goutte, un jaune ; l'ombre, un rouge ; la lumière, un blanc brillant. Ce n'est certes pas à ce nouvel élément de vert, introuvable chez le maître, que Gros pensait, en disant de cette toile : « C'est du Rubens châtié » ! Dès sa jeunesse, et alors qu'il est encore timide de technique, Delacroix s'engage hors du droit chemin de l'ancêtre. Il n'est pas question ici de lui en faire un reproche. Mais que de conséquences y sont envisagées ! Plus tard, en pleine maturité, il copie « Les Miracles de Saint Benoît », qui figurent à la présente exposition, cette grande œuvre, si centrée dans son intérêt, avec ses gris impalpables et forts, toute sa gamme pleine et mystérieuse. Il est permis, en confrontant, au musée de Bruxelles, les œuvres des deux peintres, de conclure que Delacroix, malgré tout son génie, se complique et s'épuise là où Rubens résume et se concentre. Pour ne prendre qu'un détail, voici réapparaître, alors qu'il est absent du modèle, ce ton vert que nous avons vu dans les gouttes d'eau de Dante ; il est très lisible dans la demi-teinte, particulièrement dans l'épaule du vieillard demi-nu accroupi au premier plan. Dans toute son œuvre, Delacroix demandera à un déroulement sans fin du chromatisme l'ambiance reflétée que Rubens obtient si aisément, dans un maintien économe de la lumière.

Toujours l'intelligence du moyen employé, l'intuition géniale de ses ressources et de ses limites, marquent le style du Flamand et signent sa supériorité. Une fois pour toutes, il a compris que c'est en usant modérément de la couleur qu'il était maître de ses plus subtils mouvements. Jamais il ne la force, comme on l'a fait si souvent depuis Delacroix et les impressionnistes, dans des contrastes qui en dénaturent le genre ; jamais il ne la laisse s'égarer dans de douteux hasards ou s'amortir sous des surcharges étouffantes. Il lui suffit de six ou sept tons purs pour faire surgir tout ce monde qui est en lui. Puisqu'il a le prisme dans sa main, le dieu de la lumière peut nous éblouir.

Où donc pourrait être la cause de cette désaffection que notre époque semble lui avoir marquée ? A un moment où l'on parle tant de « peinture pure », à qui se référer mieux qu'à lui ? Pourquoi trop souvent, et chez des artistes, ces réserves, sinon ces critiques ? Sont-elles le fruit de l'ignorance, ou, peut-être, de la triste envie ?

Cet homme semble, en effet, avoir d'avance découragé les ambitions ; et c'est ce que les faibles ne lui pardonnent pas.

Comme aux visions des martyrs sublimes, succédaient les apothéoses des grands païens, les légendes des dieux, les chasses, les tueries ; comme il semblait prévenir tous les défis, peindre la nature sauvage, protectrice ou vengeresse, déchaînée au-dessus des hommes ou radieusement souriante, « Le Naufrage d'Enée » ou « La Kermesse » ; comme, après avoir peint les rois ou les héros, c'étaient sa femme ou ses enfants que ce grand sensible nous montrait, là où, par l'ampleur de sa vision, il désarmait toutes les résistances, cette astuce, arme suprême, est née dans le cerveau de quelques pauvres gens, de le traiter de décorateur et de qualifier

sa manière de superficielle. A ceux qui ont fermé leur cœur à ces chants souverains, le démon de la sottise a soufflé la critique qui les qualifiait le mieux.

C'est en surface que travaillait, paraît-il, ce grand manieur de chiffres plastiques, ce pur abstracteur, tenant, fermé dans sa main, le nœud de la lumière, qu'il ouvre et développe à son gré pour notre connaissance et notre joie ! Ce sont des décors, dit-on, que brossait ce terrible voyant des passions profondes, cet inspiré si sincère, ce témoin des amours et des morts divines !

On a nié qu'il fut mystique ; mais qui a, mieux que lui, exprimé la mort chrétienne et sa grandeur ? La « Madeleine mourant » de Lille, « La dernière Communion de Saint François » à Anvers, en sont deux sublimes exemples. Ce n'est pas ici le meurtre dans le tumulte des chasses ou parmi les oriflammes des batailles. Ce n'est pas le drame d'Holopherne ou de Decius Mus. C'est la mort acceptée des élus, toute solennelle dans son aspect de sublime passage. Dans les deux tableaux, un vaste camaïeu crée l'atmosphère générale sur laquelle vient doucement mourir la pulsation d'un ton fort.

On a osé voir un peintre de cour dans ce violent, dans cet effréné, dont l'œuvre parfois crie de rage, mais aussi rayonne d'amour. Il n'y a peut-être pas eu de créateur chez lequel, aussi sûrement que chez lui, une forme quelconque appelle, sitôt créée, sa répondante amoureuse ; dès qu'il compose, il accouple.

Mais ce qui a fait écran à cette terrible explosion des instincts, à cette libération totale d'un colosse, ce qui a masqué ces grands aveux, où les parties basses de l'être ne sont jamais sacrifiées à l'expression d'un monde surhumain, c'est justement la qualité poétique de leur langue, c'est le rayonnement de cette plastique inégalable, aussi pure dans sa forme qu'entière dans ses élans, parfaitement achevée dans son mode d'expression et dominée par une raison suprême.

Il semble donc que rien ne puisse mieux signifier la parfaite incompréhension du génie que les critiques que notre époque a cru pouvoir former devant cette œuvre. Elles ne sont pas seulement le privilège d'une foule ignorante ; les peintres eux-mêmes les partagent quelquefois. Il faut bien dire (la vérité est souvent triste) que ce qui a desservi Rubens, auprès d'une foule de médiocres, c'est l'aisance unique de ses réalisations.

Là où le « peintre moyen », même doué, peine fortement pour vaincre une matière ennemie, il triomphe sans à-coups ; d'où le veto des impuissants. On l'a traité d'habile, on a qualifié son style de théâtral, pour se débarrasser de sa placide tyrannie. On a voulu trouver chez lui du mauvais goût, un manque de mesure. Ce qu'on y a moins vu, parce qu'on l'a regardé de loin, sinon fui (il éblouit trop certains, qui craignent, encore aujourd'hui, que la conviction de ce grand témoignage ne leur fasse conclure de leur misère), ce qu'on y a moins vu, dis-je, c'est la qualité si pure et d'une qualité presque modeste de son style, c'est, et Fromentin l'avait bien noté, comme il est peu tape-à-l'œil, peu ronflant.

Le langage de Rubens, en effet, est tout simple. Ses prémisses sont si fortement posées qu'il n'a besoin, pour en déduire, d'aucune surcharge, d'aucun mot souligné. Comme il trouve le terme juste pour définir une pensée complexe, ceux qui bredouillent le disent orateur ; comme il parle simplement pour dire des choses rares, les prolixes nient qu'il soit profond.

Une pareille incompréhension ne pourrait-elle amener à penser que notre époque manque de vrais peintres, que toute cette prétendue plastique « moderne » ne repose que sur des malentendus ou de déplorables complaisances ? Il serait à croire qu'on a perdu justement le sens de ce qui constitue la création picturale, que les plus belles sonorités de l'instrument laissent stupides et muets les écouteurs d'aujourd'hui.

On a cru trouver dans les balbutiements de débutants ou d'ignares des pouvoirs de langage nouveaux ; on s'en détournait bientôt, dès qu'en apparaissaient de neufs, bien vite dépassés et oubliés à leur tour. Que peut-on espérer de ces démarches successives et désaxées de la curiosité ? Peut-il être donné à des incultes de forger une syntaxe et quelle écriture attendre de ceux qui ne savent pas lire ?

Que les jeunes peintres ne se détournent donc plus de Rubens, comme Ingres le recommandait si fâcheusement, qu'une curiosité plus intacte leur permette d'approcher humblement une pareille grandeur, de l'aimer, et décille un peu des yeux fermés devant l'évidence.

Qu'on ne voie pas ici un plaidoyer en faveur d'une forme d'art exclusive, mais simplement une invite à tous ceux qui, voulant peindre, et bien peindre, sont inquiets d'un moyen pur, riche et complet, et qui pensent encore que seule une grande méthode peut permettre à un artiste de se délivrer tout entier.

Maurice MAZO.



RUBENS. Le Parc du Château
(Musée de Vienne)



RUBENS. La Descente de Croix
(Cathédrale d'Anvers)



RUBENS. Le coup de lance
(Musée d'Anvers)



RUBENS.
Tête de Judas
(Musée de Milan)

RUBENS.
Portrait de Thomas More, détail
(Musée de Madrid)

La PEINTURE RELIGIEUSE de RUBENS

I

Rubens a été le plus grand peintre d'églises de son siècle. Si aujourd'hui un referendum était organisé, nul doute qu'il se trouverait une majorité pour décider que Rubens n'est pas un peintre religieux. D'après notre nouvelle théologie, puriste et puritaine, il n'y a pas de salut pour des femmes un peu grosses, pour des hommes à tête ronde, à poitrine large, à musculature puissante, pour des enfants trop râblés, ni pour des couleurs un peu chaudes et éclatantes. Notre piété est monochrome, indigente, sale et, depuis l'âge romantique, il est bien entendu que seules les verticales sont religieuses, à condition qu'elles se découpent suffisamment grêles et dures, Si Greco est religieux, nous voulons que Rubens ne le soit pas. Nous admettons, nous exigeons même que les nègres, les indiens ou les chinois prient à leur manière, en accord avec les temps et les lieux, avec leur civilisation et leur tempérament, mais notre catholicité ne va pas jusqu'à inclure un Flamand du XVII° siècle, qui, chaque matin, avant de prendre son pinceau, assistait à la messe.

Pouvons-nous en toute sécurité de conscience contredire tant de pieuses et savantes gens, Jésuites, Carmes, Capucins, Dominicains, Augustins, l'élite de la Contre-Réforme, qui ont demandé à Rubens et à son école des sujets d'édification ?

Comme il est, par sa technique, héritier de Michel-Ange et des grands Vénitiens, par l'esprit Rubens est le fils aimant et respectueux de l'Eglise romaine. Il en interprète avec fidélité non seulement les dogmes mais encore les sentiments parfois les plus délicats. Ce que nous nommons la boursoufflure de l'art baroque, et qui n'est peut-être qu'une éloquence passionnée, ne saurait à nos yeux le condamner sans appel. Non plus que son parti, d'introduire, de magnifier dans ses toiles, à l'exemple de Caravage, les créatures de son temps, gentilshommes ou rustres, gros mangeurs et grands buveurs, parti que nous goûtons chez les primitifs ou chez tels de nos contemporains.

Pour nous, chez Rubens, le grand obstacle, puisqu'il faut l'appeler par son nom, c'est la sensualité. Aucune indécence pourtant ; mais, dira-t-on, trop d'insistances et comme de complaisances effarouchantes pour des cœurs mortifiés. Voici par exemple la petite **Vierge aux Anges** du musée du Louvre, qui appartint à Louis XIV. Peut-être n'est-il pas inutile de savoir que le modèle de cette jeune matrone calme et grasse est la première femme du peintre et que cette multitude d'enfants roses, qui se jouent sur un fond gris bleu, est inspirée par son fils aîné, âgé de trois à quatre ans. Vierge aux saints innocents, dit-on, en tout cas, mère féconde du Rédempteur. Il y a là, sans doute, un équilibre entre les forces charnelles et spirituelles, une puissance et une générosité dont nous avons perdu le secret. Prenons garde de nous scandaliser, où de meilleurs que nous n'ont vu aucun mal.

Moins inaccessible à notre classicisme étriqué et encore plus ou moins ingriste serait sans doute une toile comme les **Miracles de Saint Benoît.** Eugène Delacroix l'a copiée avec dilection, qui du reste s'est souvent inspiré trait pour trait, dans ses pages religieuses ou décoratives, des Rubens de Bruxelles et d'Anvers. Rien ne heurte ou n'étonne dans cette toile de dimensions moyennes, dans cette harmonie de gris dorés, de noirs veloutés et de bruns. Mais l'œuvre qui emporte le suffrage des plus rigoristes est la **Dernière communion de Saint François d'Assise,** aujourd'hui au musée d'Anvers. Le saint, qui va mourir nu sur son lit de cendres, se traîne jusqu'à l'autel, assisté par ses frères. Le corps arqué du saint, la gravité de l'officiant, les robes de bure, les visages ascétiques et douloureux, composent une toile sévère, d'une ardeur recueillie, telle que l'Espagne elle-même n'en offre guère de comparables. Fromentin, qui la loue, parle avec non moins d'émotion de la **Vierge avec Saint Georges,** peinte par Rubens, pour sa chapelle tumulaire, à l'église Saint-Jacques d'Anvers, où elle est encore. Le peintre, vieilli et amaigri, s'est représenté sous la figure de saint Georges revêtu de l'armure et il a groupé autour de la Vierge à l'Enfant, dans une clarté blonde, les êtres qui lui ont été chers, ses deux femmes, ses enfants, sa nièce, deux vieillards qui lui ressemblent ; son testament est une page de foi, de poésie et de paix.

Que l'on feuillette un catalogue de l'œuvre complète ; les grandes décorations destinées à des églises sont de beaucoup les plus nombreuses, les tableaux à sujet religieux sont innombrables. Le plus ancien ouvrage identifié est une **Erection de la Croix** de 1602, aujourd'hui à l'hôpital de Grasse ; la dernière toile que Rubens ait signée est un **Crucifiement de Saint Pierre.** Entre ces deux extrêmes, Ancien et Nouveau Testament, vie des saints, sujets allégoriques, un monde de colosses est né de son pinceau, témoignant, enseignant et prêchant. Pour qui s'obstinerait à nier l'évidence, il suffirait de citer les plus célèbres : l'**Erection de la Croix** conservée aujourd'hui à la cathédrale d'Anvers, peinte à son retour d'Italie et toute michelangesque, le triptyque de la **Descente de Croix** de la même cathédrale, qui fut immédiatement si populaire que l'artiste reçut comman-



RUBENS. Le Christ à la paille, fragment
(Musée d'Anvers)



RUBENS. La dernière communion de Saint François
(Musée d'Anvers)

de de quatre répliques, le **Coup de lance,** peint pour les Récollets d'Anvers et maintenant au musée de la ville, la **Pêche Miraculeuse** de Malines, les diverses **Crucifixions** ou **Adorations des Mages** dont la plus brillante est sans doute celle du musée d'Anvers, les **Assomptions,** le **Saint Ambroise repoussant Théodose** de Vienne, le **Jugement dernier** de Munich, le cycle des peintures décorant l'église des Jésuites d'Anvers, détruites en 1718, qui le classe définitivement premier des peintres officiels, les immenses cartons de tapisseries des **Triomphes de l'Eucharistie,** conservés au Louvre et au Prado, programmes tracés par un théologien et un humaniste, la **Montée au Calvaire** de Bruxelles, chère à Delacroix, le triptyque de **Saint Ildefonse** de Vienne. Ces toiles, et même les plus modestes d'entre elles, sont un peu en exil dans nos musées ; elles veulent, pour développer tout leur message, les vastes espaces chargés de stucs, de marbres, de sculptures tumultueuses, dorées ou peintes, des églises baroques, et la lumière entrant à flots par des verrières immenses : les salons du Seigneur tout-puissant et miséricordieux, qui imposent sans écraser.

Il y a tant d'aisance, de bonne grâce, dans cette énorme fécondité qu'on ne s'avise guère de prime abord que tout cela est colossal. On ne s'avise pas non plus que la plupart des sujets traités sont terribles : Passion du Christ, convulsions de possédés, massacres, tortures de martyrs, combats sur la terre et dans le Ciel. Cette joie, ce triomphe d'arabesques, de couleurs, a éclaté dans un pays que déchiraient les guerres et les luttes civiles. L'œuvre de Rubens est une victoire, mais non pas chétive, honteuse d'elle-même, craintive, ensommeillée, anxieuse de sécurité. Victoire d'un génie magnanime, qui échappe à la Réforme comme à l'humanisme païen, et entraîne avec soi dans les remous d'un courant immense les richesses de la création pour les vouer à la gloire du Créateur.

A. GARREAU.

II

La carrière de Rubens s'ouvre à Anvers, en 1609, par l'**Erection de Croix** de la Cathédrale. Elle se clôt, trente ans plus tard, par la **Vierge entourée de Saints** de l'église Saint-Jacques. Entre ces deux dates, que d'Adorations des Mages, de Vierges ou de Calvaires. Depuis la Mère de Dieu souriant au nouveau-né jusqu'à l'Agonie Rédemptrice et même au Dernier Jugement, aucun des grands thèmes de l'iconographie chrétienne ne lui est demeuré étranger. A tous il a fait l'hommage d'un chef-d'œuvre. Il est des artistes dont l'œuvre religieuse s'éteint devant l'œuvre profane. Fragonard a peint l'**Education de la Vierge** et la **Sainte Famille ;** si belles soient-elles, leur qualité n'égale point celle des panneaux de Grasse. Leur réputation encore moins, car peu de gens les connaissent. Ici rien de pareil. La **Descente de Croix** de la cathédrale d'Anvers est le plus populaire des tableaux de Rubens ; copiée et gravée à l'envi, son émouvante arabesque s'inscrit en bonne place à beaucoup de pieux foyers. Au Louvre l'**Adoration des Mages** n'a pas moins de visiteurs et d'admirateurs que la **Vie de Marie de Médicis,** et si celle-ci apparaît comme une des plus magnifiques expressions du génie de l'artiste, c'est peut-être parce que nous avons perdu la série des quarante peintures qu'il avait exécutées pour l'église des Jésuites à Anvers et dont, seules, les esquisses dispersées entre Vienne, Gotha, Dulwich, Bruxelles et Paris nous permettent de juger l'importance. Dans tous les tableaux sacrés du maître éclatent la même force d'invention, la même science de composition, le même don de créer la vie que dans ses mythologies ; les couleurs y tirent le même feu d'artifice. Nul ne le conteste. Et pourtant ou a contesté et on contestera sans doute longtemps encore qu'il soit un grand, un vrai peintre religieux. Si dire le contraire n'est point pur paradoxe, il faut du moins donner ses raisons. Rubens, artiste sacré, fait bien souvent figure d'accusé. Et, parmi ses accusateurs, il en est d'illustres.

Un seul réquisitoire peut les résumer tous. Les deux ou trois lignes que Huysmans assène à Rubens dans la **Cathédrale,** ce compendium de l'art religieux, quand il veut établir le bilan de la peinture chrétienne, enferment tout le procès. A van Eyck, à van der Weyden surtout, aux Primitifs flamands en général, Huysmans réserve toute sa ferveur. Des Italiens il ne recueille que l'Angelico, touchante épave d'un immense naufrage ; des siècles classiques que le Greco, Rembrandt et Zurbaran. Sur tous les autres, anathème. Il leur reproche d'avoir mis leurs pinceaux aussi bien au service de l'Olympe que de la Vierge et des Saints ; quelques mots suffisent à stigmatiser Rubens : « Ses crucifixions théâtrales, les grosses viandes que van Dyck s'efforce d'alléger en les dégraissant ».

C'est vraiment, dirions-nous, poser la question préalable que de formuler le premier reproche, car si pour être admis dans le chœur des peintres célestes l'artiste ne doit jamais s'être abreuvé à une source impure ou simplement indifférente, quelle révision de valeurs nous est imposée. Rembrandt d'abord, l'un des trois élus modernes de Huysmans et celui des trois auxquels il accorde évidemment sa préférence, doit être expulsé du Paradis. Le peintre de Leyde n'a rien d'un artiste exclusivement voué à l'art sacré. Sans parler de la vie contemporaine, **Diane et Actéon** l'ont inspiré. Son maître Lastman, dont il recueillait précieusement les gravures, était un pur italianisant. Lui-même est le seul peintre hollandais qui, tel un simple Pérugin, ait senti la beauté d'un nu et tenté de la faire sentir aux autres. Verhaeren a pu parler de son « paganisme ». Si le mot est bien gros, Leyde, où il est né et dont il a gardé l'empreinte, était en tout cas la ville savante de la Hollande, et qui dit science alors dit antiquité. La cellule du **Philosophe en méditation** n'est pas celle de l'Angelico, mais plutôt le réduit d'un alchimiste. Ce vieillard si émouvant sent le fagot. La mystérieuse lumière qui l'environne est-elle celle de la foi tranquille et sûre d'elle-même ou bien celle de la recherche avec toutes ses embûches ou déjà celle du bûcher qui l'attend ? La beauté de cette figure tient à ce que, comme



RUBENS. Descente de Croix, détail
(Musée de Lille)

ıtes les grandes créations du génie humain, elle laisse
chaque homme le soin de l'interpréter à sa guise, d'y
ercher le reflet de sa propre pensée. Les artistes du
oyen Age, eux-mêmes, n'ont pas craint de mêler au
cré le profane et de l'introduire où il est le plus inat-
ıdu.

Il n'y a point d'autre question : Rubens croyait-il
cèrement faire œuvre de piété quand il peignait l'**A-
ration des Mages** et la **Crucifixion** ? Art tout pro-
ne, disent Taine et Huysmans, et nous avons rappelé
ırs griefs. Autant de préjugés. Ç'en est un, mais soli-
ment établi depuis le romantisme, que la liaison de
s trois termes : souffrance, Moyen Age, sainteté.
ıoi, la peinture de Rubens n'est pas religieuse parce
e ses personnages sont trop bien portants, trop bien
chair, et leur suffirait-il de perdre quelques kilogs
r un traitement convenable pour aller tout droit au
radis ? Il est trop aisé de répondre qu'ils ont sim-
ement le type de leur pays. Flamands, les cheveux blonds, les yeux bleus, le sang qui court à fleur de peau. Dieu leur sera-t-il moins propice qu'aux bandeaux noirs, au visage allongé, au teint mat d'une Vierge espagnole ? Dans Huysmans, lui-même, la sève flamande éclate ; malgré sa dévotion à sainte Lydwine de Schiedam, ses apostrophes au Bienheureux Labre, malgré le traitement de faveur accordé aux mots « décharné » et « exsangue », il y a chez lui une turbulence, un grouillement de vie, une verdeur de la même veine que chez Rubens. Certes, les Vierges et les Anges de Rubens ne sont ni tristes, ni exsangues, ni décharnés. L'erreur est de croire que tous les êtres créés par les artistes du Moyen Age l'ont été. Il y a un Moyen Age, heureux, lumineux, qui a cherché le salut dans la joie. C'est Michelet qui a peint les hommes des XIIe et XIIIe siècles écrasés par l'idée de la mort comme par une chape de plomb et cherchant avec une fièvre inquiète la mortification, l'appétit de souffrance et la négation du corps. Que n'a-t-il connu la **Visitation** du portail de Reims, si sereinement

équilibrée, ou levé les yeux sur le **Jugement Dernier** de Bourges, où les Bienheureux sont si joufflus qu'ils paraissent affligés d'une fluxion dentaire. Tels d'ailleurs les Anges de Memling. Allons plus loin. Le reproche adressé à Rubens n'implique pas seulement une fausse idée du Moyen Age, mais une conception inexacte ou du moins incomplète de l'art. Poussé jusqu'au bout, il se formulera ainsi : « Seule la souffrance est matière d'art ».

Et que dire de l'épithète « théâtrale » jetée sur Rubens comme une flétrissure ? Depuis quand y a-t-il incompatibilité entre ces deux mots : théâtre et mystique ? Pas au Moyen Age en tout cas, puisque on nous a appris que le théâtre y naquit dans l'église, puisqu'Arnoul Gréban et les Confrères de la Passion ont une place d'honneur dans l'histoire de l'art religieux.

Ni l'un ni l'autre des griefs articulés par Huysmans ne saurait donc nous empêcher de considérer Rubens comme un grand peintre religieux, je veux dire comme ayant fait religieusement de la belle peinture religieuse. Ce que nous concéderons volontiers, c'est qu'il n'a rien d'un mystique. Mais qu'est-ce au juste que le mysticisme en art ? Nous mettre en communication directe avec Dieu, nous représenter des êtres qui sont en communication directe avec Lui ; la peinture en a-t-elle le moyen ? Greco et Zurbaran, seuls, répondraient peut-être que oui.

N'oublions pas d'ailleurs qu'il y a plusieurs aspects de Rubens peintre religieux et qu'on ne saurait ni défendre ni condamner en bloc tous ses tableaux sacrés. Fromentin, dans un des meilleurs chapitres de ses **Maîtres d'autrefois,** a comparé l'**Erection** et la **Descente de Croix** de la cathédrale d'Anvers et montré leurs différences. Il s'agissait surtout pour lui de technique. Restons ici sur le plan sentimental et spirituel. Elles ne rendent pas le même son. La **Descente** est d'un admirable équilibre, plus parfaite peut-être comme œuvre d'art, moins touchante à coup sûr. A l'**Erection de Croix,** par contre, laissons la grappe houleuse de ces bourreaux-portefaix, leurs muscles puissants tendus sous l'effort de traction des cordes, allons droit au visage du Crucifié : dans ce regard — tout ce qui lui reste de libre — qui cherche le ciel, l'extase déjà se mêle à la douleur. « Le pur sentiment » dit Fromentin et ce sentiment qu'est-il d'autre que le sentiment religieux ? Une fois même l'émotion de Rubens l'a conduit jusqu'à sacrifier son moyen d'expression : la couleur. La **Dernière Communion de Saint François d'Assise** à Anvers est d'une beauté presque uniquement morale. Point de décor pompeux ; une vaste toile bitumineuse qui masque le fond. Point de chairs blondes ni roses ; rien que des robes de moines sur lesquelles tranchent seulement la chasuble d'or d'un prêtre et le dénuement de Saint François lui-même ; rien de charnel et presque plus rien de terrestre : un mourant qui s'est soulevé de son lit de cendres et dont les lèvres se tendent vers l'hostie, des frères qui ne veulent pas pleurer encore, mais dont la douleur, avec peine contenue, se devine immense. « A Rubens la vie physique ; à Rembrandt, la vie intérieure », dit Michelet ; l'auteur de la **Communion de Saint François** ne mérite point un tel reproche. Cette merveille est de 1619, sept ans après la **Descente de Croix.** Vingt ans plus tard, Isabelle Brandt, la première compagne de sa vie est morte ; il a souffert ; il s'est remarié et de beaux enfants sont revenus rire à son foyer. Mais, pour lui aussi, l'heure approche. Il va peindre alors le dernier de ses tableaux, pour lui seul, sans sollicitation ni commande, la **Vierge entourée de Saints,** qui est véritablement sa suprême pensée et qui se dresse aujourd'hui sur sa tombe à l'église Saint-Jacques. Une tradition touchante prétend qu'il y aurait rassemblé tous ceux qu'il aima : son père, ses deux femmes, son dernier né. Ces identifications ne sont peut-être que légende, mais il est vrai qu'il résume ici sous les traits tendres et sereins de la Vierge cette joie de vivre qu'il a tant ressentie ; et, à l'heure de la mort, un seul nom peut convenir à une telle œuvre, celui d'une vertu théologale, Espérance.

Etudier Rubens, peintre religieux, c'est donc procéder à ce que Rémy de Gourmont appelait une dissociation d'idées. Les mots mènent le monde ; ils ont mené à l'erreur ceux qui, d'autorité, ont condamné Rubens parce que son art n'entrait pas dans le moule de leur définition d'un art religieux, moule dont les trois dimensions étaient l'ascétisme, l'intimité, le pathétique. Rubens était un homme de foi ; son catholicisme ne saurait être mis en doute. Il a vécu à une époque de foi. Mais il a employé la langue de cette époque. On pense que l'effusion doit rester intime, que l'artiste ne doit pas mettre à nu devant tous son cœur de chrétien et qu'il ne saurait y avoir de mysticisme sur la place publique ! Les plus belles méditations ne doivent avoir pour témoin que Dieu. Restent, pour louer Dieu, des formules qui sont à tous et ce que les érudits ont appelé l'iconographie religieuse. Cette iconographie a ses règles comme un jeu. Rubens a joué le jeu magnifiquement. Pour chanter les louanges de Dieu, il devait faire appel à toute sa science, à tout son génie d'artiste ; il n'y a pas manqué ; s'il y a mis tout son cœur, il n'avait pas le droit de laisser apercevoir son émotion.

Pierre LAVEDAN.

III

Rubens est-il un grand peintre ? C'est une question qui ne se pose pas. Il est évident que Rubens est un très grand peintre. Mais si l'on nous pose cette question : Rubens est-il un grand peintre religieux ? nous oserons répondre négativement. Le problème pour nous dépasse d'ailleurs, si grande qu'elle soit, la personnalité de Rubens. C'est toute notre conception de l'art religieux que nous devrions ici développer. Et, chemin faisant, nous prendrions soin de nous référer à d'illustres exemples. Car nous avons nos maîtres aussi, et nous prétendons continuer une très antique et très vénérable tradition.

Nous donnerons seulement ici quelques principes. Nous pensons que l'art religieux doit s'inspirer d'autres choses que de sentiments humains, que d'attitudes humaines, qu'il doit être mieux qu'une agréable recherche de couleurs ou qu'une étude attentive du modèle.

Un art d'imitation a sa valeur mais il ne peut nous suggérer que ce que nous sommes habitués de voir, et l'art religieux doit nous mener plus loin.

Mais, nous dira-t-on, comment représenter la divinité autrement que par des formes humaines, et le Christ lui-même n'est-il pas le Dieu fait chair ? Nous n'irons pas jusqu'à prétendre qu'il faut représenter Dieu

ar des formes géométriques, mais la forme humaine purée et ramenée à ses données essentielles doit ici ous suffire, et toutes ces recherches de détails et de ttoresques sont inutiles, la peinture ou la sculpture ligieuses n'ayant qu'un but qui est, non de nous disaire agréablement, mais de nous conduire à la prière.

Ainsi donc, que les gestes soient sobres et toute otre attention concentrée sur l'idée qu'on veut ous suggérer. Les vieux sculpteurs qui voulaient nous énétrer de respect devant la puissance de Dieu, consuisaient une main très disproportionnée avec le reste u corps. De même le combat de l'ange et du diable se ouverait presque figuré par une forme blanche et no e en face d'une forme ou volume noir. Symbole ? ui, l'art religieux doit être symbolique. Comment reésenter les choses spirituelles autrement que par des ymboles ? A quoi bon s'appliquer ici à modeler des orps, et, comme l'a fait si bien Rubens, à promener oluptueusement la lumière sur les chairs ? En quoi ette étude aidera-t-elle ma prière ? Ne va-t-elle pas, u contraire, l'arrêter ? De même, si nous supprimons s plis du vêtement, faisons-nous autre chose que reprouire le geste instinctif qu'il nous est arrivé de faire evant le photographe, persuadés alors que ces plis ontrariaient plutôt la forme qu'ils ne l'embellissaient ?

D'ailleurs il ne faut pas oublier que la sculpture et la peinture religieuses ont une place qui les attend et qui est l'église. Or, l'église est d'abord une architecture, et rien n'est plus contraire à l'architecture qu'une peinture qui troue les murs. Un peintre doit traiter, par exemple, une Fuite en Egypte. Que fait-il ? Il brosse un magistral paysage avec trente kilomètres de perspective et bouleverse ainsi le plan élaboré soigneusement par l'architecte. Quand le paysage est terminé, le peintre, d'ailleurs prisonnier des propres proportions qu'il a créées, s'ingénie à peindre un minuscule âne avec la Vierge et Saint Joseph. Aussi l'architecte se défie-t-il à bon droit des peintres. De même, la sculpture doit faire corps avec les lignes de l'édifice.

Pendant de longs siècles, l'art chrétien a vécu sur une tradition, qui était la tradition byzantine. Art hiératique, peinture plate, figuration dont il n'était pas permis de s'écarter. Nous ne demandons pas qu'on revienne à ces règles sévères, mais convenons tout de même que cet art était profondément religieux, qu'il était, de plus, architectural, qu'il s'inspirait de pensées, non pas anthropomorphiques, mais vraiment théologiques, et qu'il a été celui de parfaits croyants.

J. LAMBERT-RUCKI.



RUBENS. Lamentations sur le Christ mort
(Musée de Berlin)



VAN DYCK. Portrait de l'Abbé Scaglia
(Coll. de lord Camrose à Londres)

VAN DYCK. Portrait de James Stuart
(Musée de New-York)



NOTE

Toutes les photographies du présent numéro ont été fournies par les maisons Bulloz et Giraudon.

L'EXPOSITION DE L'ORANGERIE

RUBENS ET SON TEMPS

Tous les esprits sensibles au prestige de l'art de peindre ont gardé le souvenir de l'exposition **De Van Eyck à Breughel** qui rassembla l'année dernière à l'Orangerie des Tuileries les plus rares chefs-d'œuvre de l'école flamande des origines au XVIe siècle.

L'exposition qui s'est ouverte le 26 novembre dans les mêmes salles et durera jusqu'à la fin de janvier, sous le titre de **Rubens et son temps,** en prendra exactement la suite et pourrait porter le sous-titre de « L'école flamande au XVIIe siècle ». En effet, si Rubens, par son importance dans l'histoire de l'art y tiendra la première place, qui est la sienne, l'exposition ne lui sera pas entièrement consacrée, et pour beaucoup l'originalité de cette manifestation sera dans la révélation de tout un art généralement mal connu, d'une étonnante diversité, et qui passe souvent inaperçu dans le rayonnement du grand maître qui domine si complètement tous les autres.

Eblouissant interprète de l'Italie, Rubens habitua les flamands au faste de Venise et à la grâce du Corrège, créant un art baroque, turbulent et lyrique, qui est vraiment l'art de la contre-réforme dont les Pays-bas catholiques ont paré leurs églises avec une splendide ostentation, comme pour proclamer plus haut la gloire de Dieu devant l'austère nudité des Pays-bas protestants.

Peintre de mythologie, peintre d'histoire, il n'en a pas moins marqué sa place dans la peinture religieuse. Puis, à la fin de sa vie, après avoir presque abandonné le pinceau pour remplir d'importantes missions diplomatiques, il se consacra, dans un autre esprit pictural, à de douces figures de femmes, à des paysages émus, qui remplacèrent les compositions éclatantes et grandioses dont on lui fait surtout gloire. La première partie de l'exposition montrera ces diverses faces de son talent. On remarquera la **Ferme de Laeken,** prêtée par S. M. le Roi d'Angleterre, le **Miracle de Saint Benoît,** de Bruxelles, le **Retour de l'enfant prodigue** et le **Christ à la paille,** d'Anvers, la **Descente de Croix** et le **Martyre de Saint Etienne,** de Valenciennes, et tant de chefs-d'œuvre précieux dont les grands amateurs, les musées de Berlin, de Rome, de Stockholm, de Vienne, de Dresde, de Cassel, de Vicence, etc.., ont bien voulu consentir à se séparer quelques semaines pour le plaisir et l'instruction des Parisiens.

Dans une deuxième partie seront réunis les artistes qui gravitèrent dans l'orbe de Rubens : Van Dyck, fondateur d'une école de portraitistes altiers et raffinés, dont on verra de merveilleux portraits, notamment celui de **l'abbé Scaglia,** groupés autour de la noble effigie de **Charles Ier** ; Jordaens, au coloris tumultueux, dont la **Fécondité** de Bruxelles montrera le plus bel exemple ; Corneille de Voos avec le **Portrait de sa Famille** ; Snyders et de prestigieuses **natures mortes** ; tous seront à la tête de ces flamands qui, sans Rubens, n'auraient pas été ce que nous les voyons.

Enfin, dans une troisième partie, l'Orangerie achèvera le tableau des Flandres du XVIIe en présentant les petits maîtres fidèles à la tradition de leur école qui poursuivirent leur tâche parallèlement à celle du géant revenu d'Italie, sans lui emprunter les éléments d'un art nouveau. Ce sont des paysagistes comme Paul Bril (représenté par de splendides exemples où se présage une sensibilité qui sera celle du Lorrain), des hommes comme Coninxloo au style de terroir, des peintres de nature morte comme Jacob Van Es, des esprits étranges comme Sieberecht aux compositions extrêmement originales et d'une saisissante poésie.

L'organisation extrêmement complexe de « Rubens et son temps » a été réalisée du côté belge par M. Paul Lambotte, directeur général honoraire des Beaux-Arts du royaume de Belgique, du côté français par M. Paul Jamot, conservateur des peintures du Louvre, M. René Huyghe, conservateur-adjoint. Mlle Delaroche-Vernet, MM. Schommer, Sterling et Vergnet-Ruiz, attachés, ont partagé avec eux la tâche de mettre sur pied une exposition aussi importante. M. Sterling est l'auteur du catalogue, véritable **compendium** d'élégante érudition.

VERGNET-RUIZ.



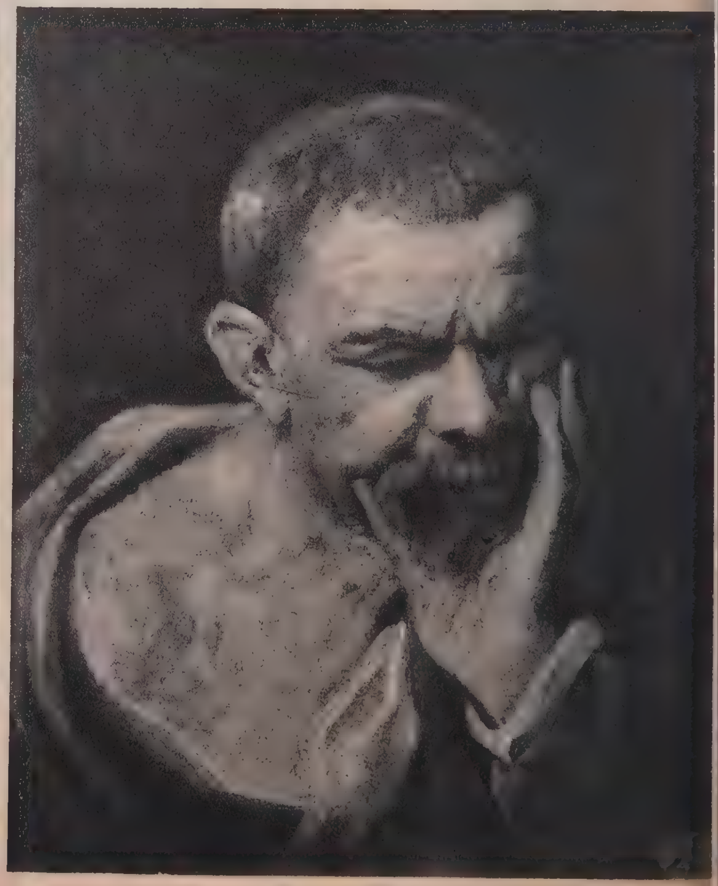
JORDAENS. Les quatre Evangélistes
(Musée du Louvre)



VAN DYCK. Portrait d'un jeune Capitaine
(Musée de Vienne)



VAN DYCK. Portrait de Jacqueline Van Caestre
(Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles)



VAN DYCK. Tête d'homme
(Musée d'Aix-en-Provence)



BOSSCHAERT. Fleurs sur fond de paysage
(Coll. Perman, Stockholm)



J. BREUGHEL, dit de VELOURS. Bouquet de fleurs
(Collection Goudstikker, Amsterdam)



J. BREUGHEL, dit de VELOURS. Paysage avec scène mythologique
(Musée d'Amsterdam)



RUBENS. Bacchanale
(Musée de Berlin)



JORDAENS. Fécondité
(Musée de Bruxelles)



SNYDERS. Garde-manger
(Musée d'Anvers)



VAN DYCK. Etudes d'après une tête de nègre
(Musée Royal de Bruxelles)



RUBENS. La Montée au Calvaire
(Musée de Bruxelles)

N. E. A. Paris-Lille
Le Gérant : J. HOM